



**You have downloaded a document from  
RE-BUŚ  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Piaskownica : przestrzeń wciąż obecna w dramacie

**Author:** Anna Tytkowska

**Citation style:** Tytkowska Anna. (2009). Piaskownica : przestrzeń wciąż obecna w dramacie. W: V. Sajkiewicz, E. Wąchocka (red.), "Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie" (s. 205-215). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

*Anna Tytkowska*

Uniwersytet Śląski  
Katowice

## Piaskownica Przestrzeń wciąż obecna w dramacie

Piaskownica — przestrzeń odgraniczona od otoczenia ramą, wypełniona piaskiem, żyjąca własnym życiem współtworzoną przez klimat, ludzi i zwierzęta, co najmniej od lat 60. XX wieku inspirowała polską sztukę przedstawieniową. W obszarze sztuk plastycznych dostrzegano w niej przede wszystkim oryginalną kanwę<sup>1</sup> i tworzywo — kruchy substytut papieru, płótna, drewna, brązu, kamienia. Jednym z pierwszych eksperymentujących z technologią tworzenia w ramach piaskownicy i z piasku był w Polsce Andrzej Dłużniewski. W 1968 roku zbudował w jej przestrzeni fantastyczne rzeźby-krajobrazy i utrwalił ich wizerunek na fotografiach, czym wprowadził komisję oceniającą tę pracę w nie lada konsternację. W 2004 roku twórczy potencjał tkwiący w piasku wygradzonym z otoczenia ramą dostrzegł Radosław Nowakowski — architekt i literat, miłośnik sztuki „bezpośredniej”, fizycznej, zdolnej przedstawiać swe przedmioty w skrócie, bez komentarza, przez oddanie rzeczy samych w sobie, z nieomal dziecięcą wrażliwością i poczuciem rzeczywistości. Myśląc o piaskownicy, pisał:

Mógłbym wygładzić i oczyścić powierzchnię piasku i napisać-narysować jakiś wierszoobraz. Coś haikalnego. Szybkiego. Ulotnego... Uczyniłbym z piaskownicy pułapkę na piękne myśli... Potem robiłbym zdjęcia. Potem

---

<sup>1</sup> Według legendy pierwszy rysunek powstał, gdy dziewczyna obrysowała patykiem na piasku cięć głowy kochanka. Według innej legendy ślady ptasich pazurów i tropy zwierząt pozostawione na piasku miały być źródłem inspiracji dla Ts'ang Chieha — wynalazcy pisma.

je drukował. Potem wsadził do drewnianego pudełka o proporcjach tej piaskownicy. I tak powstałaby inna piaskownica – piaskownica pełna myśli, myśliśłów i myśloobrazów...<sup>2</sup>

Nie sposób ustrzec się od porównania projektowanej przez Nowakowskiego sztuki ze słowno-obrazową sztuką sceniczną, równie kruchą ontologicznie i najczęściej eksponowaną w przestrzeni odgraniczonej od architektonicznej reszty ramą, na scenie nazywanej wszak pudełkową.

Piaskownica w całości, czy też tylko w części wypełniająca przestrzeń sceniczną, wydaje się swoistym fenomenem. Kopiuje przestrzeń rzeczywistości. Jej kształt jest zawsze niemal taki sam – jest zamknięta, prostokątna lub owalna, na ogół wypełniona prawdziwym piaskiem. Jednocześnie przez swoje wygrozdzenie i odgrozdzenie od otoczenia – jako synekdocha dwuwartościowej pustyni<sup>3</sup> – piaskownica zaskakuje, jeszcze zanim zostanie wprowadzona postać, zdolnością do opalizacji różnymi znaczeniami, do rodzenia asocjacji i metafor.

„Najbardziej interesujące są słowa, których zawartość jest mało oczywista” – napisał Dariusz Suska<sup>4</sup>, autor oryginalnych, naiwno-dojrzałych refleksji na temat Państwa Piaskownicy, zawartych w tomikach: *Wszyscy nasi drodzy zakopani* (2000) i *Cała w piachu* (2004). Parafrazując jego wypowiedź, można by rzec, że dla sztuki przestrzennej lub przestrzenno-czasowej, jak teatr, szczególnie interesujące artystycznie i estetycznie mogą okazać się te z przestrzeni, które nie tracąc nic ze swych „życiowych” cech i funkcji, pozwalają na operowanie analogią, podstawieniem, przeniesieniem na obszary sąsiedztwa i przyległości.

Do teatru piaskownicę wprowadził Edward Franklin Albee, bezkompromisowy demaskator amerykańskiego stylu życia z końca lat 50. i 60. ubiegłego wieku. W swojej jednoaktówce z 1959 roku, opatrzonej tytułem *Piaskownica*, zbudował przejmującą paralełę między dzieciństwem i starością, dla których wymyślono architekturę bezpieczeństwa – prawdziwe i metaforyczne piaskownice. Zgodnie z tytułem, przestrzeń świetnie wszystkim znaną z placów dziecięcych zabaw Albee usytuował w centrum sceny, czyniąc z niej rodzaj sceny na scenie:

Z prawej strony sceny znajdują się dwa krzesła zwrócone w stronę widowni. Z lewej strony stoi, zwrócone w prawo, krzesło, a obok stojak

<sup>2</sup> R. Nowakowski: *Piaskownica*. Dostępne w Internecie: [www.liberatorium.com](http://www.liberatorium.com) [data dostępu: 29.10.2006].

<sup>3</sup> Por. A. Pronzato: *Rozważania na piasku*. Przeł. A. Gryczyńska. Poznań 1986; Ł. Grabuś: *Piasek w filiżankach*. [Recenzja przedstawienia *Pustyni* Tankreda Dorsta. Teatr Polski we Wrocławiu, Scena na Świebodzkim; premiera 10.12.2005]. „Didaskalia” 2006, nr 71.

<sup>4</sup> D. Suska: *Wstań i jedź*. „Frona” 1994, nr 1.

na nuty. W środku dziecięca piaskownica, a w niej wiaderko i łopatka. Tę jest niebo, które wskazuje na porę dnia<sup>5</sup>.

Tę wyizolowaną z otoczenia scenę, wypełnioną piaskiem i zamkniętą drewnianą ramą, amerykański dramaturg uczynił przestrzenią „uprzedmiotowienia” 86-letniej staruszki, „wrzuconej” tu przez córkę i zięcia, nazwanych w dramacie Mamuską i Tatuskiem. Piaskownicę, wyeksponowaną konkretnie i permanentnie, podniósł do rangi metafory izolacji starej, zniedołężniałej kobiety. Uczynił z tej przestrzeni wizualny ekwiwalent aktu wygradzenia niesamodzielnego człowieka z „wolnego życia” przez najbliższych, metaforyczną przestrzeń jego zapadania się w dziecięcą bezradność i niepewność. Piaskownica w tej sztuce – z jednej strony – staje się znakiem odcięcia od otaczającej rozległości, z drugiej zaś strony – z perspektywy emocji uprzedmiotowanej kobiety – ciałoprzestrzenią ścisku<sup>6</sup> (rewersem impulsu witalnego). Dotkliwość własnego umiejscowienia kobieta wyraża, „wydając dźwięki pomiędzy płaczem a śmiechem dziecka”<sup>7</sup>, artykułuje przez dziecięcy bunt (jak obrzucanie piaskiem), to znowu maskuje udawaną obojętnością czy wreszcie kompensuje przez makabryczny żart (udawanie własnej śmierci). Piaskownica ze sztuki Amerykanina stopniowo w toku akcji staje się metonimią trumny, grobu. Jej piasek coraz wyraźniej konotuje znaczenia nadawane określeniom: „cementarny piach” czy „iść do piachu”, „gryźć piach”.

Dramat Albeego rozegrany w całości „w” i „obok” piaskownicy, napisany w konwencji drapieżno-lirycznej groteski, można odczytywać (i tak był odczytywany na początku lat 60.) jako swoisty akt oskarżenia pod adresem społeczeństwa zmaterializowanego, wyzutego z tradycji i wyobraźni, pozbawionego zdolności do empatii i prawdziwych uczuć. Wymyślona przez to społeczeństwo architektura bezpieczeństwa zostaje tutaj jednoznacznie utożsamiona z bezdusznym umiejscowieniem i odgradzeniem od fizycznej oraz emocjonalnej bliskości z drugim człowiekiem. Z dzisiejszej perspektywy równie ważna (o ile nie ważniejsza) wydaje się wpisana w tę sztukę, a przede wszystkim w zaprojektowaną przez dramaturga metaforyczną przestrzeń sceniczną – nieodwołalnie odgradzoną od pól wolności i amorficznej rozległości – ekspresja lęku przed umieraniem w architekturze bezpieczeństwa oraz przed śmiercią w ogóle. W sztuce Albeego uprzedmiotowiony, umierający podmiot jest utożsamiony z kruchym, bezradnym dzieckiem, które infantylnie próbuje zatrzymać czas i odwrócić jego unicestwiający bieg,

<sup>5</sup> E.F. Albee: *Piaskownica*. Przeł. A. Mucha. „FA-art” 1992, nr 1–2, s. 26.

<sup>6</sup> Zob. H. Schmitz: *Ciałosfera, przestrzeń i uczucia*. Przeł. B. Andrzejewski. Poznań 2001.

<sup>7</sup> E.F. Albee: *Piaskownica...*, s. 27.

jak choćby w owej prośbie: „Nie zapalajcie jeszcze świateł... Nie teraz... nie jestem jeszcze całkiem gotowa”<sup>8</sup>.

Warto przypomnieć, że próba artystycznego wysublimowania lęku przed śmiercią, a jednocześnie potrzeba jawnie prowokacyjnego przedstawienia procesu umierania, odartego i z romantycznych, i z naturalistycznych sztafazy, odhumanizowanego i dokonującego się w kiczowatej scenerii, stały się podstawą polskiej prapremierowej inscenizacji *Piaskownicy*, w ramach spektaklu *Apetyt na śmierć*<sup>9</sup>. Było to przedstawienie wyjątkowe ze względu na fakt nasycenia jego treści i formy materia osobistą – emocjami i refleksją Agnieszki Osieckiej, autorki inscenizacji i tekstów songów, lirycznych dopełnień jednoaktówki Albeego. Artystka śmiertelnie chora, świadoma nadciągającej śmierci, własną interpretacją *Piaskownicy* i *Historii o Zoo* żegnała się z publicznością<sup>10</sup>.

Retoryka wiążąca zniedołężnienie oraz ciało-przestrzeń ścisku i proces umierania z metaforą wrzucenia w piach zdają się łączyć sztukę Albeego ze *Szczęśliwymi dniami* Samuela Becketta, dramatem napisanym w latach 1960–1961. Również ten ostatni dramaturg oddaje dotkliwość wygradzenia swej bohaterki z pełni życia, jej osuwania się w fizyczną i społeczną nicłość przez obraz jej cielesnego odczuwania „władzy piachu”. Beckett wyraziście akcentuje siłę jego uwierania<sup>11</sup>, trzymania w bezwzględny uścisku, wciągania w swą głąb, wysysania resztek indywidualności i witalnych sił Winnie. Metaforą tą odsyła do człowieczego unicestwienia przez czas, przez wieki wszak odmierzany przez piaskowe zegary – klepsydry<sup>12</sup>. Piach ze sztuki Becketta układający się w kształty to kopca, to dziury, coraz wyraźniej w trakcie akcji – zupełnie podobnie jak w sztuce Albeego – staje się metonimią grobu.

I jeśli ziemia – powiada Winnie – pokryje któregoś dnia moje piersi, to będzie tak, jakbym nigdy ich nie widziała, jakby nigdy nikt ich nie widział<sup>13</sup>.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 28.

<sup>9</sup> *Apetyt na śmierć*. Teatr Atelier im. A. Osieckiej w Sopocie, reż. A. Hübner-Ochodlo. Premiera 6.07.1996.

<sup>10</sup> Zob. A. Hübner-Ochodlo: *Za Agnieszkę, za nas, za Was*. W: *To miał być żart*. Red. M. Białołęcka-Kobyra. Sopot 1999, s. 20.

<sup>11</sup> Zob. S. Beckett: *Szczęśliwe dni*. W: Idem: *Dramaty*. Wybór. Przeł. i oprac. A. Libera. Wrocław–Warszawa–Kraków 1995, s. 217.

<sup>12</sup> Por. I. Turgieniew: *Klepsydra*. W: Idem: *Poezje proz.* Przeł. i szkicem objaśniającym opatrzył P. Hertz. Kraków 1985, s. 173. Por. D.P. Klimczak: *Medytacja nad Pustką: konteksty buddyjskie w „Końcówce” i „Szczęśliwych dniach”*. „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3–4, s. 354, 362–364.

<sup>13</sup> S. Beckett: *Szczęśliwe dni...*, s. 226.

Dariusz P. Klimczak napisał:

Mamy tu więc obraz dynamiczny, wizerunek „człowieka w akcji” — akcji Umierania, a zarazem dosłowne obrazowanie Śmierci i Umierania. To obrazowanie najwyraźniej uwidacznia się poprzez przywołanie stałych związków frazeologicznych związanych ze Śmiercią. Kobieta pograżająca się w piasku powraca do pyłu, do prochu, jak w pokutnej formule „Prochem jesteś i w proch się obrócisz”<sup>14</sup>.

Ten sam autor połączył grób kopiec-dziurę ze sztuki Becketta z kulturą sepulkralną: z kulturą kurhanów, nagrobnych pagórków (*tumuli*), grobów pionowych.

Piaskownica w podwójnej funkcji, „cytatu” z miejskiego pejzażu i jednocześnie metafory, występuje również w polskiej dramaturgii współczesnej oraz w jej inscenizacjach. W obu funkcjach pojawia się w *Komponentach*<sup>15</sup> Małgorzaty Owsiany. Wysepkę piasku, otoczoną drewnianą ramą, umieszczoną na osiedlowym placu zabaw (miejsce świetnie znane z peryferii polskich miast i miasteczek), w jej dramacie okupuje nastoletnia młodzież, węgetująca w rodzinach dotkniętych brakiem pracy rodziców. Miejsce to w miarę rozwoju akcji staje się metaforą aktu społecznej izolacji<sup>16</sup> tej młodzieży, metaforą jej uwięzienia w wieloaspektowej niesamodzielności. Jednocześnie pokazując młodych jako swoistą „wspólnotę wykluczonych”, znieczulających naznaczenie biedą i brak perspektyw tanimi narkotykami, zażywany w jedynym prawdziwie własnym miejscu — osiedlowej piaskownicy. Owsiany przypisała temu miejscu znaczenie tożsame z przestrzenią samozamknięcia.

Znaczenie piaskownicy-więzienia i samouwięzienia autorka wyeksponowała przez kontrast, przez nadbudowanie nad nią przestrzeni amorficznej rozległości, wyznaczonej pośrednio: rykiem samolotów startujących z nieodległego lotniska i ich zmitologizowanymi opisami przez młodocianych narkomanów. W ich dialogach i monologach samoloty, przyrównywane do ptaków czy reżyserów gier obłoków, stają się znakami życia wolnego, intensywnego, barwnego. Dynamicznej i nieograniczonej napowietrznej przestrzeni wolności, znaczonej pośrednio, ostro skontrastowanej z niezmiennością, ograniczonością, nieodwołalnym zamknięciem w piaskownicy,

<sup>14</sup> D. P. K l i m c z a k: *Medytacja nad Pustką...*, s. 358.

<sup>15</sup> Część polskiej krytyki teatralnej uważa ten dramat za rodzaj przełożenia na polskie realia sztuki *Trainspotting* I. Welsha. Sztuka Owsiany została dotychczas zrealizowana w Starym Teatrze im. H. Modrzejewskiej w Krakowie (reż. M. B o r c z u c h; premiera 22.01.2004), w Teatrze Wytwórnia w Warszawie (reż. J. P a p i s; premiera 5.11.2005).

<sup>16</sup> W przedstawieniu Jacka Papisa piaskownica została dodatkowo naznaczona jako miejsce izolacji przez oddzielenie jej od widowni ogrodową siatką.

autorka przypisała funkcję ekranu, na który młodzi (skazani i samoskazujący się na stagnację) rzutują swe marzenia, tęsknoty, fantazje.

Wiążąc piaskownicę ze znaczeniami przestrzeni-więzienia i samouwięzienia, utożsamiając obie z ciałoprzestrzenią ścisku, Owsiany jednocześnie poszerzyła zakres semantyczny tej przestrzeni o znaczenie azylu. Wysepkę piasku pomiędzy blokami pokazała jako jedyną przestrzeń własną młodocianych przymusowych outsiderów. Przedstawiła ją jako jedyne miejsce, w którym mogą oni doświadczać wspólnoty: swobodnie dialogować, śpierać się, walczyć, snuć marzenia i narkotyczne fantazje. W wielu fragmentach sztuki na piaskownicę – miejsce przymusowego wygrodzienia i odgrodzienia się, autorka wyraźnie nałożyła znaki domu, łoża, łaki, czyli miejsc kojarzonych z uniwersalną tęsknotą za bezpieczeństwem<sup>17</sup>.

To funkcjonowanie piaskownicy w roli azylu, miejsca ucieczki i obrony przed obcym światem zdaje się łączyć sztukę Owsiany z nieco wcześniejszym utworem scenicznym Michała Walczaka. W debiutanckim dramacie (2001) tego autora, często obecnym w repertuarach naszych zawodowych<sup>18</sup> i amatorskich teatrów, tytułowa piaskownica, usytuowana w centrum zaprojektowanej przez dramaturga przestrzeni scenicznej, opalizuje – zupełnie podobnie jak w sztuce Owsiany – znaczeniem dosłownym i metaforycznym. Przedstawiając niemal fotograficznie parę dzieci bawiącą się we wspólnym piasku, dramat Walczaka nieodparcie sytuuje ich popisy, inicjacje, konflikty, wzruszenia, lęki, rozczarowania w świecie dorosłych<sup>19</sup>. Wspólna przestrzeń ich zabawy stopniowo staje się konkretnym i wyrazistym ekwiwalentem związku między mężczyzną i kobietą, zawieszonego pomiędzy sprzecznymi potrzebami bycia razem i osobno. Sprzeczność tę oddaje ich wspólne przebywanie w jednej przestrzeni, a jednocześnie bezustanne dążenie do jej parcelacji, do wzajemnego wygrodzienia się, do odgrodzienia. Wyrazem tej parcelacji, zainicjowanej przez niego i – na wzór lustrzanego odbicia – podjętej przez nią, są fizyczne akty wydzielania własnej części piaskownicy oraz powtarzalność takich pojęć znaczących intencję demarkacji, jak: linia lub granica, czy wreszcie „moja piaskownica”, „moja połowa”,

<sup>17</sup> Por. Yi-Fu Tuan: *Przestrzeń i miejsce*. Przeł. A. Morawińska. Warszawa 1987, s. 24.

<sup>18</sup> Teatr Mały w Warszawie (reż. T. Bradecki; premiera 13.12.2003), Teatr Dramatyczny im. J. Szaniawskiego w Wałbrzychu (reż. P. Kruszczyński; premiera 14.03.2003), Teatr im. A. Mickiewicza w Częstochowie (reż. T. Mań; premiera 3.04.2004), Teatr Narodowy w Warszawie (reż. T. Bradecki; premiera 5.03.2005), Teatr im. J. Kochanowskiego w Opolu (reż. T. Hynek; premiera 10.03.2005), Teatr im. W. Siemaszkowej w Rzeszowie (reż. J. Fedoryszyn; premiera 25.03.2006), przedstawienie studenckie Wydziału Wokalno-Aktorskiego Akademii Muzycznej w Gdańsku (reż. G. Chrapkiewicz; premiera 10.04.2006).

<sup>19</sup> Reżyser opolskiej inscenizacji *Piaskownicy* – Tomasz Hynek, jej bohaterami uczynił emerytów.

„moja część”. Dialogi bohaterów, w większym stopniu wypowiedzi chłopaka, dramaturg nasycił zwrotami określającymi akty rozdziału, np. „będziemy się bawić osobno”, „z babami to ja się już w ogóle nie bawię”, „ja się bawię sam”, „normalnie, ten... działam sam, zawsze sam”<sup>20</sup>. W tych i podobnych zwrotach oraz demarkacyjnych działaniach bohaterów Walczaka odzwierciedlają się bezwiednie powielane stereotypy dotyczące płci i ich wzajemnych relacji, widoczne już w języku dzieci, a będące refleksem odpowiedzi, nie zawsze świadomych, potyczek i starć między mężczyzną i kobietą. Strategia polegająca na podstawieniu „świata z piaskownicy” w miejsce sytuacji werystycznie przedstawiających potyczki i konflikty między mężczyzną a kobietą, stwarza tu emocjonalny, intelektualny i estetyczny dystans do ukazanych problemów. Dodatkowo powoduje zmieszanie stylów serio i komediowej karykatury.

Sam pomysł na przedstawienie problemów i konfliktów dorosłych w scenerii i kostiumach wziętych z dziecięcych gier i zabaw nie jest oryginalny. Podobnie jak przedstawianie ambiwalentnych relacji między mężczyzną a kobietą (w tym aktów wzajemnego okrucieństwa) w przestrzeni piaskowego grajdółka. Oba pomysły łączą sztukę Walczaka z wcześniejszymi dramataми. W pierwszym przypadku choćby z *Sytuacjami rodzinnymi* Biljana Srbljanovića, a w drugim z 2 + 2 E.A. Whiteheada<sup>21</sup>.

Wydaje się, że oryginalność i sceniczna popularność sztuki polskiego dramaturga wynikają z niedookreśloności przedstawionych postaci i sytuacji oraz z „semantycznej otwartości” ich wspólnego miejsca — piaskownicy. Sam autor chciał w niej widzieć — jak można sądzić z udzielonych przez niego wywiadów — znak „zawieszenia w niedojrzałości” własnego pokolenia. Mówił:

Uznałem, że przenosząc opowieść o kobiecie i mężczyźnie do piaskownicy, będę mógł powiedzieć coś więcej i szczerze. To, co napisałem, wynikało z obserwacji moich rówieśników, ludzi, którzy jedną nogą są już w dorosłym życiu, a drugą jeszcze w piaskownicy<sup>22</sup>.

W werbalno-fizycznych działaniach jego bohaterów z łatwością można dopatrzeć się wielu innych konotacji, np. aluzji do stylu życia tzw. singli, nastawionych na samorealizację, smakowanie wieloaspektowej niezależności, „wolności od”<sup>23</sup>. Jak bowiem wykazała Daria Jaszewska, powołując się na książkę Sashy Cagen *Quirkyalon. Manifest bezkompromisowych romanty-*

<sup>20</sup> M. Walczak: *Piaskownica*. „Dialog” 2002, nr 1–2, s. 50, 55, 59.

<sup>21</sup> E.A. Whitehead: 2 + 2. Przeł. J. Głowacki. „Dialog” 1975, nr 7.

<sup>22</sup> D. Wyżyńska: *Zdjąć maskę patosu*. „Gazeta Wyborcza”, 15.12.2003.

<sup>23</sup> Por. D. Jaszewska: *Single*. „W drodze” 2006, nr 3 (391).



ków, niemal permanentna zabawa i koncentrowanie się na realizacji pomysłów generowanych z dziecięcą fantazją i nieodpowiedzialnością, otaczanie się infantylnymi gadżetami (ich znakiem Walczak czyni między innymi samochodzik i figurkę Batmana – fetysze Protazka-Protazego), czyli życie w metaforycznej piaskownicy, jest jednym z wyróżników globalnej kultury singli.

W słowno-cielesnych zachowaniach bohaterów *Piaskownicy* można w ogóle doszukać się aluzji do ponowoczesnego stylu życia, definiowanego wszak w pracach wielu socjologów jako swoista zabawa-gra z udziałem popkulturowych ikon doskonałości, wykluczająca a *limine* możliwość samo-identyfikacji i identyfikacji z jakąkolwiek rolą serio<sup>24</sup>. Ta gra najczęściej jest interpretowana jako szansa uwolnienia się od ciężaru życia oraz jego powagi. W tej perspektywie piaskownica z dramatu Walczaka jawi się jako metaforyczna przestrzeń ponowoczesnej ucieczki w niedojrzałość, w niby-witalną aktywność („niby”, bo opatrzoną przez Walczaka znakiem nieautentyczności i jałowości).

Z kolei reżyserzy, wyjąwszy Piotra Kruszczyńskiego – wiernego inscenizatora autorskich intencji, dostrzegali w tytułowej piaskownicy – znaczony na scenie bądź dosłownie bądź tylko symbolicznie – obszar konfliktogennych (i to bez względu na wiek!) spotkań Jego i Jej (Tomasz Hynek), wiecznych aktów parcelowania wspólnej przestrzeni przez różnoimienne siły (Jarosław Fedoryszyn)<sup>25</sup>, tęsknoty za straconym dzieciństwem i za przegapionymi szansami na miłość (Tomasz Man). To ostatnie przesłanie *Piaskownicy* w sposób szczególny podjął Dariusz Gajewski. W telewizyjnej interpretacji sztuki Walczaka zamkniętą i odgradzoną od otoczenia piaskownicę zastąpił przestrzenią pustej plaży, otwartą na morze i niebo. Jednocześnie zachował niezdolność Miłki i Protazka nie tylko do zagospodarowania tej przestrzeni, ale nawet do postrzegania jej rozległości. Stworzone w jego przedstawieniu postaci – zgodnie z projektem dramaturga – kurczowo trzymają się swojego miejsca na rozległej plaży, starannie wyznaczają jego granice. Ich skłonność do parcelacji wspólnej przestrzeni, wzajemnego wygradzania się i odgradzania reżyser zuniwersalizował przez rozcłonkowanie dramatu na trzy oddzielne akty i powierzenie słów, masek oraz gestów Protazka i Miłki trzem parom aktorskim: na progu dojrzałości, dojrzałej i w jesieni życia.

<sup>24</sup> Warto nadmienić, że piaskownicę wraz z całym placem zabaw jako metaforę przestrzeni infantylizmu i ogołocenia z prawdziwych wartości, w tym z obcowania z tajemnicą i *sacrum*, wprowadził w 2002 roku Oskar Koršunovas w swojej scenicznej interpretacji *Króla Edypa* Sofoklesa. Zob. Ł. Drewniak: *Światłość i piasek*. „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 8.

<sup>25</sup> Do piaskownicy jako metafory przestrzeni odwiecznych starć różnoimennych sił odwołał się między innymi Jewgienij Griszkowicz w swojej *Osadzie*.

Bodaj najdalej od autorskich intencji w interpretacji *Piaskownicy* poszła Ewa Wyskoczył z tarnogórskiego Teatru za Lustrem. Przestrzeń sztuki Walczaka zamieniła w ring, na którym toczy się pojedynek pomiędzy mężczyzną i kobietą-mężczyzną. Wykonawcami obu ról autorka uczyniła mężczyzn, odgrywających postaci nie Protazka i Miłki, lecz Piotra i Tomasza. Zofia Jakubowska, autorka recenzji *Obuptyciowość, czyli stereotyp przekroczony*, napisała:

To raczej wariacja na temat przyjmowania płci kulturowej. On i Ona – agresywni, biją się, duszą, zadają ciosy. Z tła sceny-ekranu przemawia Piotr, Tomasz komentuje to za jego plecami ostentacyjnym, pisany żmudnie na szybko „bla, bla, bla”. Obie wypowiedzi są nieme. Głos zabierają kobieta i mężczyzna, tak samo niesłyszalni, niezrozumiani. Ich status społeczny się wyrównuje. Przestają być skazani od piaskownicy na wybór lalki lub zdalnie sterowanego samochodu, oboje mogą bawić się nożem<sup>26</sup>.

W oderwaniu od przedstawionej praktyki używania piaskownicy w roli figury ziemi jałowej – niemego świadka przemijania oraz emocjonalnego, moralnego, intelektualnego ogoławania czy też pola walki lub zabawy-gry, przedstawił tę przestrzeń Piotr Szmítke w swej autorskiej operze *Muzeum historyczne Mm Eurozy*, wyreżyserowanej w Operze Śląskiej<sup>27</sup> przez Ingmara Villqista. W tym widowisku, łączącym konwencjonalne tematy operowe z refleksjami na temat miejsca sztuki w zglobalizowanym świecie, piaskownica staje się figurą jedynego miejsca kreacji wyłączonego z walki o zaistnienie na wielkim rynku sztuki, figurą miejsca wolnego od władzy korporacji, agencji artystycznych oraz biur karier i „nieśmiertelności”. Nabiera znaczenia ekwiwalentu królestwa własnych marzeń artysty, przestrzeni jego artystycznej wolności, szczerzej (tj. nieskażonej hałasem „wielkiego świata”) kreatywności<sup>28</sup>. Szmítke z premedytacją rozbija więc zastane na gruncie teatru związki semantyczne, à rebours przypisując piaskownicy żyźność oazy, a jej rozległemu otoczeniu – znaczenie miejsca artystycznego spustoszenia, emocjonalnej, intelektualnej pustyni.

Przywołane przykłady funkcjonowania piaskownicy we współczesnej dramaturgii oraz w teatrze potwierdzają wyjątkowość tej przestrzeni (*nota bene* pojęcie piaskownicy robi też niezwykle karierę w ekonomii, informatyce, sztuce wojenno-wojskowej), jej realność i semantyczną nośność – zdol-

<sup>26</sup> Z. Jakubowska: *Obuptyciowość, czyli stereotyp przekroczony*. „Pro Arte” 2005, nr 26.

<sup>27</sup> Premiera 10.12.2005.

<sup>28</sup> Por. S. Mrówczyński: *Fizycy w piaskownicy. Galaktyki zachowują się jak materiały sypkie*. „Polityka” 1999, nr 45.

ność odsyłania w rejony aktualnych napięć i konfliktów. Potwierdzają też jej figuratywność, w tym zdolność do ambiwalentnej metaforyzacji: oznaczania miejsca przymusowego lub dobrowolnego wygrodzenia, więzienia lub azylu, miejsca spokrewnionego z klatką, siatką, pudłem, skrzynką *versus* ze źródłem lub ogrodem.

Anna Tytkowska

### A sandbox The space still present in the theatre

#### S u m m a r y

The article reflects on the existence of a peculiar space in the dramatic literature, i.e. a sandbox. It makes a reference to the foreign drama (E.F. Albee, *Piaskownica* [A sandbox]) and the Polish ones (*Piaskownica* [A sandbox] by M. Walczak, *Komponenty* [Components] by M. Owsiany, *Muzeum historyczne Mm Eurozy* [A hysterical museum of Eurozy] – a libretto by P. Szmitke). The analysis of the plays in question and references to the selected performances, as well as the examples from other plays, shows the uniqueness of a sandbox in the function of a dramatic and scenic space. It confirms its functioning in the role of “a quotation” from a local landscape and a kind of “the scene on the stage”, which, together with the people acting in it, is able to describe the everlasting and current interhuman tensions and conflicts or reflect the main patterns and values of the contemporary culture. The analysis conducted also proves the ability of the sandbox space to an ambiguous metaphorization: indicating an enforced place or a free reward, prison or asylum, a place related to the cage, web, box, cart, coffin versus the source or garden.

Anna Tytkowska

### Der Sandkasten Ein im Theater immer noch vorhandener Raum

#### Z u s a m m e n f a s s u n g

Der vorliegende Artikel betrifft das Vorhandensein des spezifischen Raumes – des Sandkastens in der dramatischen Literatur. Die Verfasserin beruft sich dabei auf fremde (E.F. Albee, *Piaskownica* [Der Sandkasten]) und polnische Dramaturgie (M. Walczak, *Piaskownica* [Der Sandkasten], M. Owsiany, *Komponenty* [Komponente], *Muzeum historyczne Mm Eurozy* [Histerisches Museum Mm Eurozy] – Libretto von P. Szmitke). Die Analyse der genannten Dramen und ausgewählten Aufführungen veranschaulicht besondere Bedeutung des Sandkastens im dramatischen Raum und im Bühnenraum. Er spielt die Rolle des „Zitates“ aus der Stadtlandschaft und einer besonderen „Bühne auf der Bühne“, die samt den darauf auftretenden Personen fähig ist, uralte und gegenwärtige zwischenmenschli-

---

che Anspannungen und Konflikte zu schildern oder die grundlegenden Muster und Werte der gegenwärtigen Kultur auszudrücken. Die Verfasserin kommt zum Schluss, dass der Sandkastenraum zur ambivalenten Metaphorisierung fähig sei: er symbolisiert die Stelle des Zwangsisolierung oder der freiwilligen Isolierung, das Gefängnis oder den Asyl, etwas in der Art von Käfig, Gitter, Schachtel, Kasten, Sarg *versus*, Quelle oder Garten.